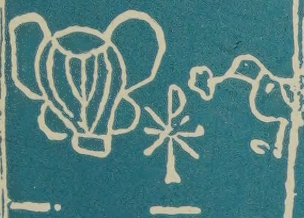
ARTE CRISTIANA

SOFRONIA
DVICIS
V S



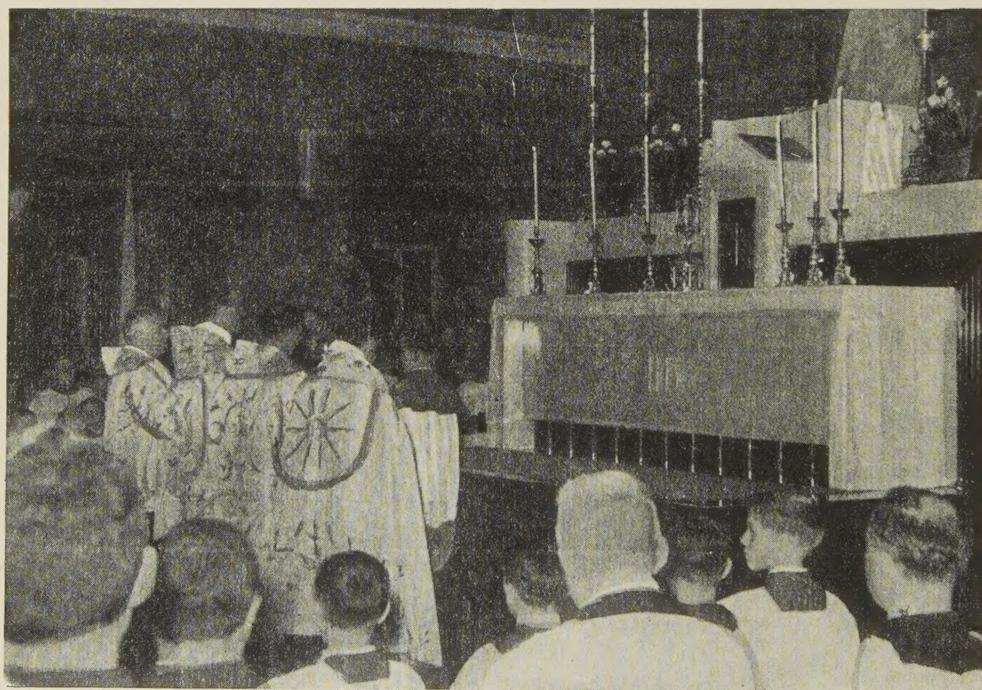
REGINA
IN PACE

AMELIE
ROMANE
VIBATIS
INDEO





DOMINE DILEXI DECOREM DOMVS TVAE



ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA

Anno XLIII | DICEMBRE 1955 | N. 12 (441)

SOMMARIO

CONDIZIONI VALEVOLI ANCHE PER IL 1956

ABBONAMENTO L. 2400 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 250

ABBONAMENTI CUMULATIVI

ARTE CRISTIANA . . . . . . L. 2400 A. C. e MINISTERIUM VERBI . L. 3510
ARTE CRISTIANA e SUPPLEMENTI L. 2610 A. C. e PALESTRA DEL CLERO L. 3510

Conto Corrente Postale N. 3/1137

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefono: Direz. e Amministr. 450.378 - Redazione 450-665

Supplemento bimestrale di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III

Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47
Nihil obstat quominus imprimatur: Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen.
Dirett. proprietario Don GIACOMO BETTOLI - Milano - 31 Dic. 1955 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28 A

LETTERA AL DIRETTORE

Caro Direttore,

la sua cortese richiesta, di esporle le mie idee sul Congresso di architettura religiosa tenutosi tempo fa a Bologna (il che vuol dire in realtà sull'architettura religiosa, anche al di fuori dell'ambito del Congresso) mi pone in un grande imbarazzo: perchè io sono solamente un architetto, e quindi in posizione — al riguardo — al massimo « di mezza competenza » nei confronti della sua, per essere lei e architetto e sacerdote: persona dunque che invidiabilmente raduna in sè qualità in questo caso perfettamente complementari, ideali anzi; non solo, ma architetto sacerdote che da tempo — si sa — s'occupa precipuamente d'arte, d'architettura religiosa. (E ciò a prescindere dalla differenza di età, quindi d'esperienza, nonchè dall'ossequio che — come Lei ben sa — io Le devo.)

Posso dunque io (che valgo dunque al massimo metà di lei) azzardarmi a raccontarle qualcosa — sia pure richiesta — con la velleità che la interessi? Mi permetta dunque almeno di scindere il problema in due: quanto compete ai sacerdoti, quanto dipende dagli architetti; e di comprimere al massimo la prima parte, troppo lontano essendo io dall'ambiente dei sacerdoti, soprattutto dai problemi delle loro scuole, cioè dalla loro formazione, che ritengo di primaria importanza.

Mi limiterò dunque ad un'impressione (forse pessimistica, e nella quale sarei lieto di poter essere contraddetto, smentito). Ritengo cioè che l'atmosfera di Bologna (che colà si paragonò scherzosamente ad una « distensione » politica, in quei giorni d'attualità) fosse una posizione veramente, sinceramente comprensiva, e nelle intenzioni almeno anche fattiva, ma stretta ahimè fra due minoranze: rispettivamente le minoranze dei sacerdoti e degli architetti tanto appassionati al problema da sobbarcarsi le spese e il disturbo di un viaggio a Bologna (per i locali il discorso vale parimenti, ed anzi più: chè fu loro la dura briga dell'organizzazione). L'entusiasmo d'una minoranza, per quanto simpatico e consolante, è lungi però dal poter essere assunto quale indice della situazione generale: al più — e auguriamocelo — potrà servire da sveglia agli altri.

Fuori congresso la situazione è parecchio diversa: e fu Bologna stessa a confermarcelo, colla sua enciclopedica mostra fotografica di nuove chiese costruite in tutta Italia; nella quale, fra varie decine, le confesso di avere trovato soltanto una mezza dozzina, proprio non più, di realizzazioni o progetti meritevoli d'attenzione. Mentre l'altra e stragrande parte — per dirla senza troppi complimenti — faceva una gran pena: sia che i progettisti siano stati consapevoli e responsabili, sia che abbiano eventualmente ceduto alle pressioni altrui.

Sta di fatto che molte delle cose peggiori avevano ricevuto tutti i crismi delle competenti commissioni — come segnalavano le apposite indicazioni — mentre talune fra le possibili erano state respinte. (Ha notato che una chiesa — tutt'altro che male — era stata strabocciata, ma progettista e committente eran riusciti bellamente a realizzarla lo stesso?)

Ciò significa che la posizione culturale dei sacerdoti va rivista non solo alla periferia (ove talora si incontrano anche sacerdoti « in gamba », come ce n'eran pure a Bologna) ma anche e direi soprattutto nelle sfere più alte e — diciamo — competenti (ove s'incontra — capitò proprio a me — chi chiede un progetto *dettagliato* in scala 1:200).

Ma veniamo agli architetti. Non è davvero soltanto per imparzialità che credo di poter affermare che qui le cose non vanno meglio: solo penso di vederne molto più da vicino le cause: per conoscerne l'ambiente, per viverci dentro. Naturalmente tali cause sono diverse da quelle dell'altro campo: son convinto — mi perdoni — che là soprattutto infierisca sostanzialmente la mancanza di cultura in questo campo; qui avviene — in certo senso — il contrario.

Questo succede a dire il vero per tutta quanta la architettura; ma con ripercussioni che per l'architettura sacra diventano particolarmente gravi. Cercherò di spiegarmi.

Come lei sa, gran parte dell'odierna architettura italiana si riallaccia a due recenti tradizioni. La prima, quella funzionalista, è di portata europea ed oltre, ma, come è noto aveva trovato modo, nell'anteguerra di caratterizzarsi in una allora scarna, ma autonoma e altamente creativa corrente italiana, che aveva anzi annoverato con Terragni uno dei massimi poeti dell'intero funzionalismo europeo. La seconda, più anziana, più di recente divulgata in Italia, ma — direi — tanto meno sentita, limitatamente attecchita (almeno nella messianica formulazione con cui fu « lanciata » da noi). La prima ha sede in Milano, la seconda in Roma con filiale a Venezia: entrambe dispongono di un organo ufficiale (le due migliori riviste d'architettura italiana: fra cui non manca talora di manifestarsi qualche scontro, piuttosto che l'incontro che reciprocamente si ripromettono in partenza).

Avviene che attorno a questi due « assi » ruoti buona parte del mondo degli architetti italiani. La posizione programmatica di pseudo-avanguardia di ciascuno dei due rappresentò — a suo tempo — una bandiera di battaglia, e — quel che più conta — una bandiera gloriosa e vittoriosa; ma ogni battaglia termina, una volta che la vittoria sia conseguita, e dovrebbe per forza di cose dignitosamente passare nel campo delle esperienze conseguite ed acquisite. Tali sono da considerarsi — a mio avviso — le due poetiche funzionalista e organica: storia, validissima storia, e per noi preziosissima eredità, ma non più *vita*.

Tanto più che oggi la debolezza delle rispettive impostazioni teoriche (fossero pur corrette dagli odierni continuatori) appare criticamente ed esteticamente affatto infantile.

Peraltro nei due ambienti (a dire il vero più nel primo che nel secondo) militano ancora oggi parec-

chie fra le maggiori personalità dell'architettura italiana: artisti che a loro tempo diedero vita e validità a quei movimenti, ai quali età e coerenza li tiene giustamente legati.

Donde il fascino che a tali cerchie deriva: tanto forte da abbagliare ancor oggi non pochi giovani, attratti dal miraggio di appartenere ad una « élite » (quasi ciò bastasse, o comunque realmente servisse); e da far si che altri non più giovani, nè per altro bisognosi d'inserirsi in movimenti che non sono il loro, non sappiano rassegnarsi a venirne esclusi.

Tutto ciò c'entra più di quel che sembri col nostro argomento. La poetica funzionalista, la poetica organica, offrono ormai due dizionari — se non proprio ricchi — certo sufficienti per attingervi grosso modo tutto quanto serve per ogni occasione, garantendo, o quasi — a chi ne usi — un certo margine di sicurezza per apparire « validi », « vitali », ecc. Insomma per far bella figura.

Avviene però che tali enciclopedie siano entrambe estremamente povere alla voce architettura religiosa: tutto si riduce a qualche stranoto esempio svizzero (nessun capolavoro), una esemplificazione wrighitiana (non la migliore di quell'autore), un'altra recentissima corbusiana (idem), una esperienza brasiliana (bocciata dagli ecclesiastici). Manca insomma il termine di confronto, o meglio il « la », e con questo il margine di sicurezza di cui sopra: progettando una chiesa l'architetto, a parte ogni altra difficoltà (comunque minore), sa di non poter a meno di essere autenticamente un creatore, e sa che a questo pochi riescono. Come infatti avviene.

Nè serve alcunchè far parte di una tendenza, di un « movimento »: anzi per forza di cose in questo caso proprio bisogna in un certo senso uscirne: essere solo se stessi, finalmente.

Lei non pensi che io soffra di eccessiva genericità: so anch'io che non tutti gli architetti — specialmente giovani e anche incorporati in movimenti — si trovano nella posizione lamentata sopra. V'è chi non si rassegna: ma allora avviene — ad esempio — che ci si debba esprimere sulle pagine di « Comunità » anzichè su quelle d'una rivista d'architettura; o — ancora — capita che a degli studenti che hanno — vivaddio — idee loro, vengano chiamati « i giovani delle colonne », senza che alcunchè giustifichi l'appellativo, se non la rivelazione — da parte di chi l'inventa — di una mentalità ristretta al punto da non ammettere — in altri — alcun ordine di idee che non collimi col proprio.

Ebbene, caro direttore, se qualcosa posso concludere, in fondo a questa mia troppo lunga lettera, è che lei, attraverso la sua rivista lanci un appello agli architetti giovani affinchè questi sfuggano ogni posizione ristretta come ogni teorica o programmatica che venisse loro servita precostituita, pronta per l'uso. L'architettura italiana difetta in genere di freschezza di idee; e quella religiosa in particolare ne ha grande bisogno; nè saranno certo « movimenti » di seconda mano, ormai vecchi di decenni, a dargliela; vi potrà giungere solo una cosciente e coerente e indipendente attività intuitiva. (Anche la liturgia, che lei giustamente raccomanda, non è che un mezzo, nel processo creativo).

Mi perdoni la lunghezza, e mi creda suo

Carlo Perogalli



Rassegna delle Riviste

L'ART D'EGLISE

Questo numero — l'ultimo dell'annata — è davvero un numero che meriterebbe un lungo discorso e, diciamolo subito, di alto elogio. Da vari numeri P. Samuel Stehman tratta « Come va impostato il problema dell'arte di Chiesa ». In questa settima puntata, viene affrontato il settore missionario. *Il paradosso dell'adattamento*. Così si intitola il discorso d'oggi. Un discorso piano, arguto alle volte, proprio ben condotto, ma che alla fine lascia alquanto perplessi. Dando pur piena ragione all'autore. Allorchè si parla di arte per le missioni, dice l'autore, ci si trova ad un bivio: o si importa nelle terre d'oltremare l'arte (o pseudo arte) dei missionari o si cerca di far dell'estitica, raccogliendo certe caratteristiche formali, *adattandole*, alle necessità della liturgia. Per la prima strada: non è sempre vero che l'opera importata sia uno sbaglio di estetica e di psicologia. Perchè se un'opera è realmente bella, sia essa sorta in Oriente o in Occidente, a Sud come a Nord, di qualunque epoca sia, deve restare bella sempre e dovunque. Perchè una creazione non sarà mai bella se non presenta, pur offrendo delle caratteristiche regionali che la individualizzano e la localizzano, delle note evidenti di universalità, pressocchè costanti presso ogni popolo. E si fa un esempio: i Romani in Francia hanno costruito l'arena di Nîmes. Ora se noi avessimo ancor oggi uno stile di tale autenticità da importare presso gli africani, in luogo del nostro pseudo — neo — gotico o del nostro pseudo — neo romanico, o — il che non è certo cosa migliore — del nostro funzionalismo senz'anima, noi non ci si dovrebbe vergonare con degli adattamenti: in questo caso l'opera nostra sarebbe un'opera di veri educatori. Ma questo purtroppo noi non lo possiamo fare: perchè oggi noi siamo dei tecnici, ben lontani dal senso poetico che è ancora vergine nei popoli che noi avviciniamo. Il nostro adattamento è una ricerca del

pittoresco. E' quello che capita — mi permetto di aggiungere — da noi, con i sacerdoti che vogliono guidare un artista, ritenuto staccato o lontano dalla fede: suggerimenti la più parte formali, spesso lontani anche dalla liturgia. Il discorso è proprio anche allora di un freddo tecnico, prosaico...

E la spiegazione dell'autore si chiarisce ancor più nelle lunghe didascalie riportate sotto alle numerose superbe fotografie di opere realizzate nelle e per le terre di missione. Anzichè dire all'artigiano — artista ciò che è un calice, il missionario propone questo o quell'elemento folcloristico che ben si collega — dice lui — al simbolismo cristiano. E ne vengon fuori degli oggetti che, a ben studiarli, son delle nullità artistiche e, spesso, delle incongruenze liturgiche.

Mi auguro che qualcuno volgarizzi — con commenti e note per noi italiani — questo studio sull'arte di Chiesa del P. Stehman. Tra i molti discorsi che si fanno, questo è uno dei pochi che possa costruire.

Nello stesso numero — ricco d'illustrazioni — si riferisce circa l'attività dell'Associazione « Arte e linguaggio », un ente parigino che ha per fine di aiutare gli artigiani dei paesi di missione a costruire e ad adornare le loro chiese, utilizzando tradizioni, tecniche, simboli e materiali propri di ciascuna regione. Presidente onorario è S. Em. il Cardinal Celso Costantini. L'associazione opera già da oltre vent'anni, in continuo collegamento con molti artigiani d'oltremare.

Da ultimo una risposta a quanti, alle volte, muovono delle critiche alla Direzione della rivista — di andare, secondo alcuni, troppo a sinistra e, secondo altri, troppo a destra. Nella risposta vengono presentate tre « opere » di tre italiani: una di sinistra e due di destra.

Peccato che la Direzione non abbia voluto commentare e illustrare queste due opere, da lei definite, naturalmente, inesistenti per l'arte, *per paura di vedersi coprire di ridicolo.* C'è tanta gene che ne avrebbe approfittato di tali commenti. Son occasioni queste che non vanno trascurate.

Anche nella bibliografia l'ammaestramento è sempre utile: si veda come venga ben distinta la semplicità dei catacombali e quella di Matisse. Con spirito franco, senza sottintesi.

Nel supplemento alla rivista: L'OUVROIR LITURGIQUE si risponde inoltre ad alcune osservazioni e dubbi circa la forma della casula, da tempo proposta dalla stessa rivista: la casula a cono. Personalmente dico che sarei ben felice di veder anche in Italia tale casula. Quando l'occasione mi si è presentata e ho potuto realizzarla, sono rimasto ben impressionato. Perchè bisogna vederla — a giudicarla con piena comprensione — affiancata dalla dalmatica e dalla tunicella dei due ministri minori.

LUCIANO BARTOLI

Recensioni e libri ricevuti

I. OTTIGER, J. WAGNER, C. MENNE-THOME', M. BURCH: *Gold-und Silber-Arbeiten aus der Werkstatt Meinrad Burch-Korrodi*, Zürich, N-Z-N-Verlag, 1954, 176 p., 97 ill. delle quali 13 a colori, 1/1-tela, 23.5x17 cm.

Un volume di ottima fattura tecnica con riproduzioni impeccabili, con il quale la casa editrice del grande quotidiano « Neue Züricher Nachrichten », rendendo omaggio al grande orafo contemporaneo ha onorato se stessa. I principali collaboratori del volume sono il Rev. Sac. D. I. Ottiger, Presidente della « Società Svizzera di S. Luca », la grande associazione tra artisti cattolici; il Rev. Sac. D. J. Wagner, insegnante di Liturgia nel Seminario Diocesano di Treveri, nonchè la scrittrice d'arte Caterina Menne-Thomé, mentre l'artista ringrazia alla fine per quanto gli amici hanno voluto fare per la sua arte. Per il pubblico profano, e di cultori poi, si ha avuto la felice idea di riprodurre alla fine dell'opera il formulario delle benedizioni di Santa Romana Chiesa per gli arredi sacri, in latino e con la traduzione in tedesco di fronte. E' attraverso queste solenni formule che maggiormente ci si rende conto della suprema importanza che la Chiesa annette ai « vasa sacra ».

C. CAMINADA, S. A. M. FLUELER, *Paramente*, Zürich, N-Z-N-Verlag, 1955 (ristampa ampliata e corretta dell'edizione del 1949), 128 p., 48 tav. f. testo, grafici nel testo, 23,5x17 cm., 1/1 tela.

Con molta chiarezza questa Suora delle Cappuccine di S. Chiara di Stans espone i concetti basilari dell'arte del parato sacro, della necessità di riformarlo radicalmente. Le nuove creazioni che potranno richiedere una conoscenza della parte tecnica, soprattutto per il taglio, sono arricchite da una serie di grafici che ne dimostrano la struttura dal punto di vista di sartoria. Infine la Suora detta anche le regole ed i procedimenti per la realizzazione dei pezzi discussi e riprodotti. E' altamente significativo per la importanza che anche l'autorità ecclesiastica svizzera annette all'opera dell'umile Suora Cappuccina il fatto che la presentazione del volume è uscita dalla penna di S. Ecc. il Vescovo Christianus Caminada, il quale ha dettato assennate parole che meritano di essere meditate.

VITA CRISTIANA - Libreria ed. Fiorentina.

Il fascicolo terzo di detta rivista — maggio-giugno 1955 (ma uscito alla fine dell'anno) — tratta sotto diversi aspetti la vita e l'arte del Beato Angelico; opportuno e interessante omaggio dell'Ordine Domenicano al confratello pittore in quest'anno del quinto centenario della sua morte. Dal sommario che riportiamo si rileva il lavoro della trattazione: dal discorso del S. Padre Pio XII - Profilo biografico - Un profilo spirituale - Vocazione artistica e vocazione religiosa - L'arte e la spiritualità del Beato Angelico - Per rintracciare le fonti della spiritualità - La predicazione del Beato Angelico - Testi savonaroliani sulla bellezza - Questioni brevi.

DOCTRINA SACRA - Studio domenicano - Bologna, Ed. Ancora - Milano.

Lo Studio Domenicano bolognese intraprende col 1956 la pubblicazione quadrimestrale di quaderni, saltuariamente già editi in passato. In questo primo quaderno il P. Venturino Alce (che ha steso l'articolo « Vocazione artistica e vocazione religiosa del Beato Angelico nel periodico su citato - Vita Cristiana) continua i suoi studi sul Beato Angelico, centrando le sue osservazioni sulla figura del Cristo. Il Cristo viene esaminato nei quadri della Madonna, nei polittici, nei misteri del Verbo Incarnato, negli affreschi del convento di S. Marco per concludere che il Beato Angelico dovrebbe chiamarsi il pittore di Cristo.

Can. LUIGI MUSSI - *Lo scultore Fiorentino « Baccio Bandinelli » a Carrara* - Tipog. Pistoiese, Pistoia.

Alcune notizie documentate della permanenza a Carrara dello scultore fiorentino.

COME VENEZIA HA RISOLTO IL SUO CIMITERO



L'ISOLA DEI MORTI

Chi trascorre da Venezia («Fondamenta nuove») a Murano, s'incontra a breve distanza in un'oasi di silenzio e di pace. E' cinta da una rosea muraglia, lambita dall'incessante murmure della Laguna: amplificata visione tra l'azzurro dell'acqua e del cielo, senza discontinuità. Al disopra, svettano i cipressi, disegnanti nello sfondo i profili netti della loro cupa e raccolta monumentalità, indizio certo di un recesso di trapassati.

E' quella l'isola dei morti, l'ampia distesa che costituisce il cimitero della città di Venezia. Non esulta superba di monumenti scultorei per cui vanno famosi i cimiteri di Staglieno o di Milano..., ma è individualizzata per una sua inimitabile fisionomia. Non crediamo che altra città possa vantare un cimitero più consono alla sua storia, che dalle carene ha plasmato il volto di una città tutta fluente sull'acque.

* * *

S'adorna però di meraviglie d'arte, sorte per altra finalità e che si sono lentamente allineate lungo il Canale verso Murano, e sono state tutte create dai frati, in lungo volger di secoli. E l'equilibrio ch'esse hanno creato è riuscito di tale suggestività da suscitare le cupidigie dei francesi, che nella ventata illuministica di nuova libertà, hanno qui (come altrove) discacciato i legittimi artefici, per appropriarsi (1810!) di quanto essi possedevano. Si fece in seguito nell'isola solitudine e silenzio. Poi il governo austriaco, succeduto nella prepotenza alla prepotenza, adibì le celle del convento perfino a carcere per gli «inquisiti politici»; e qui Pellico e Maroncelli, il 21 febbraio 1822, udirono la loro condanna al carcere «duro» dello Spielberg, per lasciare alla nuova Italia la soddisfazione di documentare in una lapide l'alterna vicenda del sorpruso. Ma senza riparare essenzialmente all'ingiustizia! Poichè l'isola, *obbedendo alle disposizioni di Napoleone*, venne destinata a cimitero e l'architetto aulico, il Selva, curò una prima sistemazione delle tombe, che in breve giro di anni scomparirà sommersa da più amplificato progetto rinnovatore.

Con i morti, acquetati alfine in un recinto a loro sacro, tornarono anche i frati, fedelissimi ai vivi in vita ed in morte. Non erano dell'antico ordine, gli ideatori cioè e costruttori dell'isola: erano pur sempre frati. Non ritornavano da padroni: ma erano sempre frati! Anche se in balia del beneplacito laico, esposti alle ventate sciroccali dei mutamenti politici, erano dei frati e sigillati del segno suadente e trionfatore di S. Francesco.

Lo spiazzo unico, vasto, che ora è popolato di viali, cipressi, di emicicli e di tombe, era in origine diviso in due isole. Furono riunite solo nel 1835 con l'interramento del canale frapposto.

ISOLA DI S. CRISTOFORO

In questa piccola barena, nel sec XIII vi era appena installato un mulino a vento, che provvedeva alle vettovaglie della città. Ma in seguito, aperte le vie dei fiumi, il mulino, divenuto insufficiente, si era reso inutile e la località venne abbandonata.

Nel 1352 Bartolomeo Verde, in nome della Santissima Trinità, vi costruì un ricovero per « meretrici convertite », sotto il titolo dei SS. Cristoforo ed Onofrio. L'ospizio decadde e nel 1381 Giovanni Brunacci, religioso fiorentino di S. Brigida, l'ebbe per alcuni suoi compagni religiosi. Con la riforma dell'ordine, essi abbandonarono l'isola e nel 1436 il doge l'affidò in perpetuo domicilio al Rettore generale dei Frati Eremitani di S Agostino, dell'Osservanza di S. Maria di monte Ortona. Era il famoso B. Fra Simone da Camerino, colui che nel 1454 s'è interposto per sua privata iniziativa a comporre la guerra tra Francesco Sforza Duca di Milano e Venezia: guerra così micidiale e seminata di inutili stragi. La pace prospettata da Fra Simone era onorevole e vantaggiosa: tanto che il Senato elargì privilegi d'esenzioni, contribuì al restauro della chiesa e del Convento e l'eremo si denominò da allora: **S. Cristoforo della Pace.**

I frati e i tesori d'arte furono dispersi nel 1810, il Tempio e convento, demoliti.

Rimane la venerazione di S. Cristoforo (ora è stata costruita in suo onore una cappella, dove sono sepolti anche i patriarchi e i soci della fiorentissima confraternita, intitolata al Santo).

ISOLA DI S. MICHELE

E' quella che ha conservato anche ora la denominazione e la redensero dalla malaria i Camaldolesi con secolare perseveranza che si inizia dal 1212. S. Romualdo, per costante tradizione, ebbe qui lunga dimora.

I figli di S. Romualdo ebbero regolare monastero ininterrottamente, fino al 1810, e la ridussero a perfetta oasi agli spiriti assetati di pace, di preghiera e di studio. La prima Chiesa venne consacrata nel 1221 dal Card. Ugolino Conti, legato apostolico, poi Papa Gregorio IX. Erano presenti nove vescovi, il patriarca di Grado e il doge Pietro Ziani.

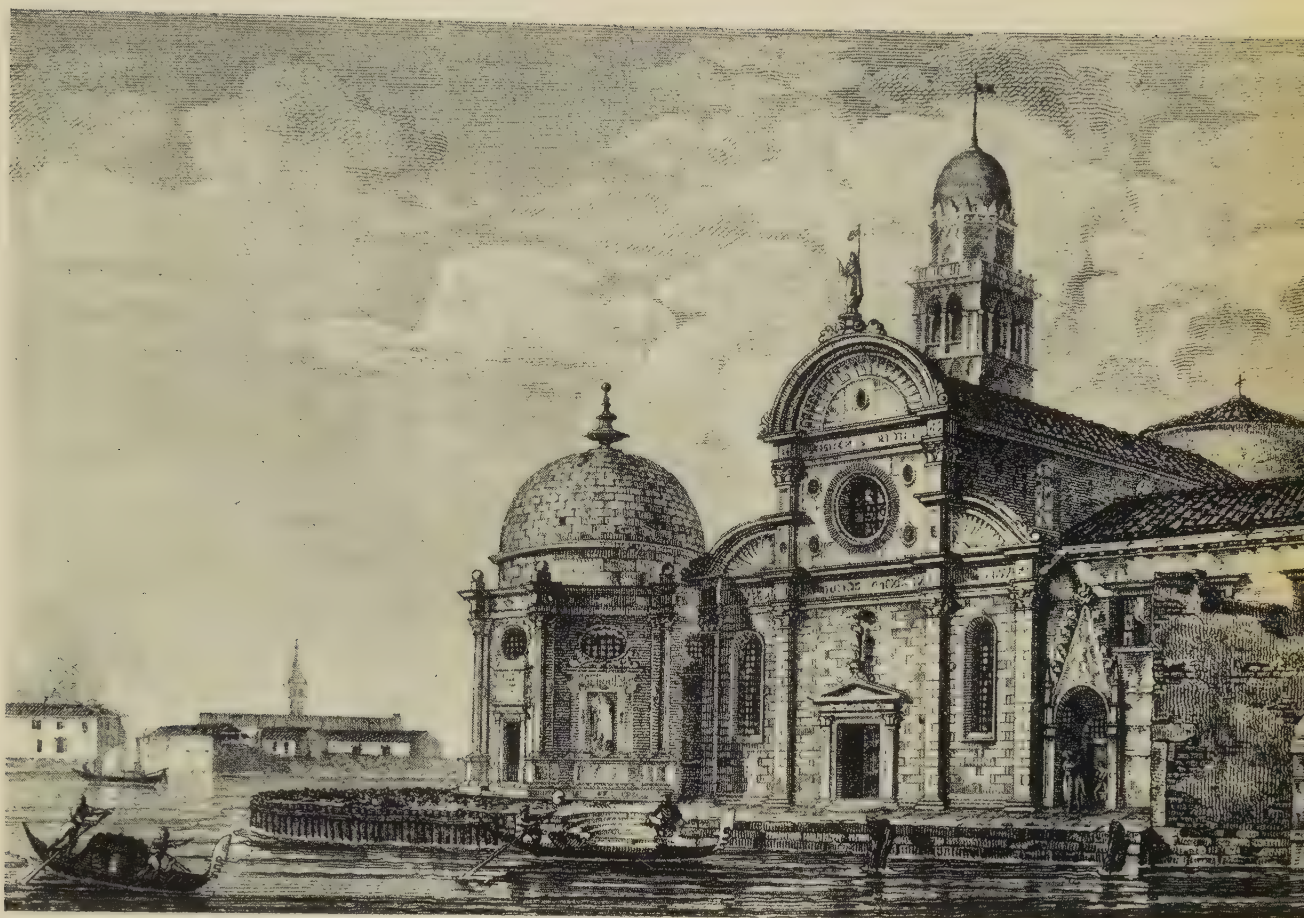
Nel 1300 ebbe titolo Abaziale. In seguito l'Abate Pietro Donà trasformò la chiesa in un monumento d'arte, per opera di Mauro Coducci, o moro Lombardo (o, come spesso è chiamato, il « moreto ») e nella seconda metà del sec. XV, si costruisce anche il campanile, agile gioco orientale, tutto ricamo di indovinate terracotte.

Possedeva una biblioteca ricca, a quanto si sa, di 180.000 volumi (dispersa) e 36.000 preziosi codici (in parte dispersi). Ivi Fra Mauro disegna il celeberrimo « mappamondo », e il Costadoni e il Mittarelli scrivono i fondamentali annali dei Camaldolesi. Ultimo fra gli abati fu Marco Cappellari, poi Papa Gregorio XVI.

Nell'intestazione: **lembo finale dell'isola verso Murano - La cappella Miani e la Chiesa di S. Michele - Venezia - Cimitero.**

Qui sotto: **Una stampa del '700 raffigurante il mirabile e poetico complesso di S. Cristoforo della Pace (ora demolito) - Venezia.**





S. Michele di Venezia in un preciso « rame » di Marco Comirato (1838) con l'isola di Murano sullo sfondo (circa una volta e un quarto dell'originale).

L'ESTREMA VICENDA

Il comune di Venezia nel 1825 comperava dal demanio l'ampia distesa, destinandola, come si è accennato, a Cimitero.

L'anno 1829, per concessione impetrata da P. Giannangelo a Vienna, fecero ingresso (12 agosto) nel convento devastato dei Camaldolesi, i Frati Minori detti dei « Riformati » (che saranno riuniti in seguito, con le frazioni dei Recolletti e degli Alcantarini, nella grande famiglia dei Riformati da Leone XIII).

I « Riformati » erano già a Venezia fin dal 1602, nella Contrada di S. Nicolò dei « mendicoli », poi a S. Alvise. Napoleone li disperse e Chiesa e Convento vennero distrutti. Dell'ordine, sopravvisse solo il convento di Rovigno d'Istria e i quattro ospizi di Cattaro.

A Venezia, i superstiti vivevano da privati, in veste da preti. La ricostituzione incominciò a S. Michele, per aver il Municipio affidato al P. Giannangelo il « servizio religioso » del Cimitero che si stava apprestando. Lunghe ed incresciose pratiche, caldamente appoggiate dai Patriarchi Pirker e Jacopo Monico, e la Cronaca dell'ingresso è pagina tutta di letizia. L'8 di novembre del 1829, il primo nucleo di sette sacerdoti e sette fratelli laici iniziò la rinascita del Convento.

Sono passati più di cento anni, e non ostante le varie opposizioni anche sotto il governo d'Italia (legge di luglio 1866: soppressione di tutte le corporazioni religiose), e, in seguito alla settarietà massonica dominatrice, pur in mezzo a guistificati timori, i Minori furono lasciati in pace, nelle loro specifiche funzioni di assistenza. Per concludere, a S. Michele furono tenuti quasi tutti i capitoli provinciali e la celebrazione del centenario (1929) segnò più visibile trionfo di riconoscenza da parte dei veneziani.

CIO' CHE RIMANE DELL'ARTE

All'angolo della Laguna splende intatta la Cappella Emiliana, la chiesa superba « modellata » dal Coducci, il campanile quattrocentesco, e il doppio chiostro (interno ed esterno). Il magnifico complesso architettonico, concepito dal Coducci, ebbe vari artefici: Lorenzo da Venezia (autore delle due finestre esterne), Lorenzo De Vescovi da Rovigno, Donato da Parenzo...

L'interno è formato da un grandioso vestibolo; sopra l'ingresso, scorgesi ancora il mausoleo del Card. Giovanni Dalfin, vescovo di Vicenza. Busto e statue (« Fede » e « Prudenza ») sono opera di G. L. Bernini. Preziose tele la adornano (Lazzarini, Zanchi, Bambini).

Nella caratteristica « tramezza », statue di Giusto Le Court (S. Girolamo) e S. M. Maddalena (M. Barthel). Chiesa a 3 navate; arcate rette da 6 colonne di pietra di Istria. Ad ogni navata, corrisponde una cappella (Loredana, S. Francesco, Immacolata, S. Croce).

La Cappella Emiliana (dal nome dell'ordinatrice:



In questa pagina e nella seguente: **Due diverse visioni del chiostro interno (1400) dell'ex-convento di S. Michele, ora cimitero di Venezia, nell'isola stessa.**

N. D. Margherita Vitturi-Miani o Emiliani) è di Guglielmo Grigi detto il Bergamasco (1530) e vi si accede per un graziosissimo vestibolo pentagono. E' un esagono, tutto rivestito dai marmi, di bassorilievi (stupenda l'Annunciazione) e ritmato da colonne abbinate agli spigoli.

La Chiesa e il Convento si completa di un Chiostro interno, e d'un Chiostro esterno (ingresso anche del cimitero) di sapore quattrocentesco, sentito in spirito caratteristicamente bizantino.

Questa, la zona d'arte per fortuna degli uomini ancora intatta. Di essa, speriamo, darà completa la storia P. Vittorino dei « minori », tutta desunta dai documenti conservati all'archivio di stato.

Per la storia del cimitero, è breve discorrere, e bastano poche date.

Il 1813 il podestà Gradinigo deliberava di destinare le isole a cimitero (progetto Selva).

Il 1829 le due isole vengono riunite. Si demolisce la bella Chiesa lombardesca di S. Cristoforo della Pace, si colma il canale (1837) e si indice il concorso unitario (1843). Fu prescelto quello di Lorenzo Furlani. Poi se ne indisse un secondo, definitivo (nonostante le varie modifiche apportate) vinto dal giovane architetto Annibale Forcessini (1859) che ha sistemato l'ampia area nei modi con cui anche ora si vede. Ivi è compresa anche la moderna Chiesa di S Cristoforo, Cappella donata ai Patriarchi e ai soci della Confraternita omonima, che conta più di 2000 iscritti.

Speciali recinti ospitano i benemeriti della città: Selvatico, Wolf-Ferrari, che appare segnato di recente dall'indovinatissimo busto dello scultore Otello Bertazzolo.

Così Venezia ha risolto, obbediente alle disposizioni di Napoleone, il traditore di Campoformio, il problema dell'estremo riposo dei defunti. Ed è ventura, che nonostante le visibili ingiustizie verso Dio e gli uomini, aleggi, intatto, lo spirito di S. Francesco.

Per concludere, citiamo l'augusta parola di un Patriarca, La Fontaine, in occasione del 1° Centenario dell'ingresso dei frati: « *Convento e Chiesa di S. Michele presso il Cimitero furono affidati ai Frati minori, opportunamente. Infatti lo spirito francescano ha peculiare devozione verso S. Michele Arcangelo ed è tutto pietà per i trapassati. "A Lui è commesso l'ufficio di presentare le anime al Cielo " e ordinava nelle Regole « i clerici faccino l'ofizio e dichino per i vivi e pei morti...* ».

A. Vardanega

LA CAPPELLA
DEL PRESBYTERIUM DI NAPOLI

Non capita tanto spesso di visitare una cappella di Istituto e di trovarsi in un ambiente... « a posto », sereno, sobrio, ordinato, unitario, privo di retorica e di presunzione, elegante e proporzionato in tutte le sue parti sia per l'architettura che per l'arredamento. Non si meravigli pertanto il lettore se ora annetto tanta importanza a un ambientino di fortuna creato con spirito nuovo nella vecchia sede della casa del clero di Napoli e che si sviluppa in pochissimi metri quadrati di superficie.

Il più delle volte nei moderni Istituti religiosi la Chiesa viene ricavata alla meglio, e spesso con notevoli ripieghi, in qualche settore secondario dell'edificio, o comunque senza la preoccupazione di farne il centro della « distribuzione architettonica » di tutti i vari ambienti, oppure (e sono tuttora i casi migliori) si conserva semplicemente il partito semplicistico di farne il cardine geometrico della simmetria generale delle masse architettoniche.

Nel primo caso manca assolutamente una impostazione architettonica del problema chiesa, e ad opera finita, questa viene realizzata in uno qualsiasi degli ambienti della casa, che poi a forza di paccottiglia si cercherà di rendere anzitutto diverso dagli altri, e poi « religioso », « mistico » o come altrimenti dir si voglia: così, senza che neppure si pensi da parte di progettisti e di committenti a creare un ambiente architettonico sacro o religioso, nascono e si moltiplicano gli esempi di cappelle di collegi, di istituti, di conventi, i quali non fanno che radicare il cattivo gusto e favorire una pietà in cui i fattori superficiali prendono il sopravvento sulla sostanza della religione e della pietà. Sono assai noti gli esempi di collegi teologici, seminari (persino interdiocesani) in cui ci si era addirittura dimenticati di provvedere fin da principio alla progettazione della Cappella, così che questa dovette poi essere aggiunta alla meglio nella compagine degli edifici.

Nel secondo caso, quello cioè in cui la chiesa diviene il centro geometrico di una simmetria preconcetta, avviene spesso che la chiesa pur troneggiando in mezzo ai vari padiglioni di un complesso ospedaliero, venga in realtà ad essere subordinata ad un principio estetico che sacrifica ogni superiore e più immediata funzionalità e ne riduce l'autonomia architettonica interna a vantaggio di un effetto di assieme.

Nell'uno e nell'altro caso ci troviamo di fronte ad una deficienza di impegno e nel primo caso anche di



fronte ad una concezione utilitaria: fenomeni ambedue assai significativi di una carenza di spirito religioso del nostro tempo che qui, trattandosi di « Istituti Religiosi », è assai più sintomatico che altrove.

Molte volte infatti tutto fa pensare che solo un limite di generosità iniziale sia la causa di certi fallimenti architettonici di cappelle ed oratori; generosità che disastrosamente si cerca poi di dimostrare nell'esteriore e finta ricchezza di brutte supellettili dozzinali.

E' pur vero che spesso una soluzione di fortuna è imposta dalla situazione stessa: mancanza di terreno attiguo ad un edificio utilizzato alla meglio; vera mancanza di mezzi per tutta l'opera, precarietà della stessa sistemazione ecc.

Ebbene, proprio in vista degli innumerevoli casi in cui non si è liberi di concepire come si vuole la progettazione o l'adattamento del locale cappella, presenterò dettagliatamente la soluzione della Casa del Clero di Napoli.

Essa è opera di un bravo artista Luciano Bartoli e di un sacerdote realizzatore, meritevole di aver dato a quest'opera un volto nuovo perfettamente adeguato ai tempi: Mons. Strazzacappa, direttore di Presbyterium.

Si tratta anzitutto di un adattamento; e qui proprio sta l'interessante dal momento che in questa soluzione di fortuna si sono raggiunti obiettivi migliori che in costruzioni completamente nuove.

La cappella di cui parliamo è stata ricavata nella parte superiore dell'androne di ingresso del vecchio palazzo della Casa del Clero, gettando una soletta



Napoli: Casa del Clero « Presbyterium » in via Settembrini, nuova cappella - Opera di Luciano Bartoli - Il piccolo raccolto vano dell'altare centrale - Visione frontale - Si osservi il particolare del soffitto.



Napoli: nuova cappella della Casa del Clero - Visione di scorcio con l'altarino sussidiario di sinistra - Si noti l'ottimo sfruttamento dello spazio - I gradini dell'altare maggiore sono due, anzichè essere dispari, ma ovvìa all'inconveniente la loro opportuna distanza.

all'altezza del grande architrave del portone che lo separava dalla sovrastante lunetta vetrata.

La scelta fu felice anche per l'ubicazione relativa al resto della casa: la cappella infatti comunica da una parte con le sale di soggiorno degli ospiti e dall'altra, attraverso un locale di sacrestia, con l'appartamento del personale che governa la casa stessa.

La grande lunetta dell'antico ingresso costituisce ora la parete di fondo della cappella dando significato di coerenza alla curva delle basse pareti che si inarcano longitudinalmente fino al centro del soffitto ove una larga specchiatura chiara riceve e proietta in basso la luce di apparecchi collocati nella intercapedine risultante tra soffitto e risvolto delle pareti.

Il piccolo vano raccolto attorno all'altare principale è ricavato nella parete di fronte al lunettone, mediante una cella costruita a sbalzo, sì che il vano risultante riacquista la sua indipendenza dal sovrastante abitato, pur essendo il tutto inserito nel corpo della vecchia costruzione.

Due partiti caratterizzano in modo sobrio ma assai riuscito questo piccolo « cubicolo » a forma di antico « arcosolio »: il modesto ma proporzionato arco trionfale a largo intradosso e le due finestrette laterali con figure di angeli offerenti.

Tre sole tinte bastano a dare all'ambiente architettonico la voluta suggestività: bianco per la parte centrale scoperta del soffitto, grigio perla le pareti dallo zoccoletto di marmo fino all'incontro col soffitto, in terra rossa il vano del piccolo santuario su cui lindo si staglia il piccolo altare.

La presenza di molti sacerdoti, tra cui buona parte forestieri di passaggio, ed il conseguente numero elevato di SS. Messe quotidiane, ha posto la necessità di approntare diversi altari sia pure in ambiente così ristretto. Anche qui la semplicità dei mezzi è stata ottima consigliera: nelle pareti longitudinali in prossimità del piccolo santuario e collegati con questo



Napoli: nuova cappella della Casa del Clero - L'altare del prof. Luciano Bartoli - Si veda una delle finestrelle laterali del piccolo Santuario che danno opportuna luce al vano.

mediante un gradino del pavimento, iscritti in due piccoli archi con intradosso pure in terra rossa sono stati collocati altri due altarini minori, la cui sagoma richiama quella dell'altarino centrale che merita un apprezzamento.

Privo di sovrastrutture, questo piccolo altare si compone di due parti: un cippo di basamento che suggerisce il concetto del sacrificio e fa pensare alla S. Messa, e su di esso una tavola o mensa che richiama il banchetto e perciò la S. Comunione. Il terzo aspetto della Eucarestia: quello della presenza reale è indicato dal tabernacolo a forma di capanna, forma che, appunto perchè compiuta in sè e non legata all'altare se non da puro gioco di equilibrate proporzioni, lascia all'altare del sacrificio tutta la sua sovranità.

Una parola di encomio si merita pure la suppellettile e particolarmente la croce astile su tavola posta dietro l'altare, tavole degli altarini, stazioni della « Via Crucis » ecc. Tutte cose tutt'altro che costose, tutt'altro che sovraccariche, ma che esprimono l'atto di amore che le ha originate, perchè realizzate con cura e con originalità: non è vero che il Signore deve preferire un omaggio modesto e sincero ad una falsa ricchezza fatta di pezzi da vetrina di paccottiglia?

DON VALERIO VIGORELLI

Note marginali alla Mostra di Bologna

LA SVIZZERA

La mostra « Calice e Pianeta », inserita nelle varie manifestazioni promosse da Sua Eminenza il Cardinale Giacomo Lercaro, Arcivescovo di Bologna, pur nella sua inevitabile limitatezza, ha permesso di intravvedere chiaramente l'attuale situazione nel campo delle arti minori destinate alla Sacra Liturgia, e soprattutto le tendenze verso il prossimo futuro.

L'aver pubblicato all'inizio di quest'anno il « Quaderno di Arte Cristiana » dedicato all'arte orafa tedesca operante nel campo dell'arte sacra, mi esonera, almeno in questo momento, di parlarne diffusamente. Come mi riservo di tornare a parlare dell'arte sacra austriaca. Desidero invece mettere in rilievo la particolare situazione di alcuni artisti svizzeri, dei quali è stato possibile ottenere l'intervento, benchè da principio, per motivi che rimarranno sempre oscuri, avessero declinato l'invito a partecipare a questa importante rassegna. Forse hanno temuto, — e mi sembra che i fatti, almeno parzialmente, abbiano loro dato ragione, — una scarsa affluenza di pubblico qualificato. Rimane poi il fatto che la loro presenza ha servito egregiamente ad arrotondare il panorama, in particolar modo con riferimento alle nazioni di lingua germanica: Germania, Austria e Svizzera.

Già dai decenni anteriori all'ultima grande guerra, in tutte e tre le nazioni l'opera di rigenerazione dell'arte sacra aveva iniziato quella radicale rivoluzione, della quale oggi si avvertono i risultati tangibili — e non nelle arti minori soltanto. *Anche se talvolta un desiderio non sempre debitamente frenato abbia spinto singoli artisti verso forme estreme, che rimarranno sempre del tutto estranee alla sensibilità latino-mediterranea*, bisogna riconoscere che si opera con serietà d'intenti attraverso una tecnica — un « mestiere » — che colpisce sempre di nuovo per la varietà delle possibilità di mezzi e di materiali.

La nazione Svizzera era rappresentata alla mostra « Calice e Pianeta » con gli stupendi calici di Meinrad Burch-Korrodi ed i parati sacri di Suor Augustina Flüeler Capp. e della « Kunstgewerbeschule » di Lucerna, diretta dalla Signora Erna Schillig.

Meinrad Burch-Korrodi deve essere considerato il maggiore esponente dell'arte orafa sacra della nazione elvetica, colui che con maggiore coraggio procede nella ricerca di nuove forme e figurazioni dei « vasa sacra » destinati alla S. Messa ed alle funzioni ad essa collegate. Sostenuto da una severa preparazione tecni-



Meinrad Burch-Korrodi, Zürich. Calice liturgico con coppa tornita e dorata, basamento interamente in cristallo naturale di rocca a linea continuo incorporante il nodo. Opera esposta alla mostra « Calice e pianeta » organizzata a Bologna per la IV Settimana Liturgica Pastorale. Settembre 1955.



Meinrad Burch-Korrodi, Zürich. Il Calice Bianco esposto alla mostra « Calice e pianeta »: Bologna: Settembre 1955. Forma tornita in acciaio smaltato con coppa inserita in metallo nobile dorato. I tre castoni inseriti nella base fungono da impugnatura. Non persuade liturgicamente la completa assimilazione della coppa col suo basamento. (Foto W. Binder).

ca — e non tutti sanno con quale severità vengano formate le giovani generazioni di orafi, argentieri e gioiellieri nelle nazioni di lingua tedesca — e da una evidente profonda cultura artistica, storica e liturgica, egli si sforza a « ripensare » profondamente ogni singola sua opera ed a realizzarla poi senza alcuna pregiudiziale storicistica — all'infuori di quella della tecnica più accurata, del « mestiere » più raffinato.

E' attraverso questo ripensamento dell'oggetto da realizzare che il Burch-Korrodi riesce ad imprimere ad esso quelle forme caratteristiche che si dovrebbero definire « arcaiche », in quanto richiamano immediatamente, specie per il Calice, quelle in uso nei più lontani secoli, dal crollo del mondo antico fino all'alto medioevo. Periodi d'arte cioè, durante i quali gli artefici pensavano il « vas sacrum » per eccellenza nella sua reale funzione. Nacquero così quelle forme barbariche e romaniche che rivivono nelle opere di tutta la generazione di orafi ed argentieri del centro d'Europa di lingua tedesca. Non una più o meno voluta interpretazione storicistica, ma il soffermarsi pensoso e meditato sull'oggetto da creare, sulla sua funzione e destinazione, sul suo significato liturgico e simbolico; il tutto da esprimere con la massima chiarezza e — di conseguenza — con la massima semplicità della forma. Questa, poi, valorizzata dai materiali elaborati con preziosità di tecnica, ottenendo effetti d'insieme della massima suggestività.

Se la delimitazione del tema si era resa necessaria per vari motivi al solo calice e alla pianeta, e Meinrad Burch-Korrodi ha potuto ciò nulla di meno partecipare con quattro magnifici calici, dei quali subito dirò, essa ha purtroppo privato la mostra di alcune altre sue realizzazioni religiose degne della massima attenzione: cioè dei suoi originalissimi ostensori, dei suoi tabernacoli, degli arredi sacri minori e degli oggetti di devozione, ai quali egli sa dare una impronta tutta particolare: indiscutibile espressione del nostro tempo attuale ed estrinsecazione di una sensibilità liturgica fuori del comune. Anche se, come ho detto più sopra, talune manifestazioni potranno riuscire ostiche al modo di pensare e di sentire mediterraneo e latino.

Nei calici esposti (il Burch-Korrodi ne presentò felicemente quattro diversissimi), le forme sono riportate all'elementarità assoluta: piede conico basso, sul quale s'inserisce il nodo robusto, coppa ampia ora ricavata dal cono tronco, ora emisferica ora a sezione d'uovo. Talvolta scompare il nodo vero e proprio per cedere il posto ad altri elementi ornamentali, sempre risolti in maniera tale da permettere una solida impugnatura anche in particolari momenti della celebrazione.

Ricorderò il calice dalla coppa d'argento dorato, con il piede ricavato da un solo pezzo di cristallo di rocca ghiacciato e tornito; la coppa perfettamente lucida all'interno, opaca all'esterno: pura forma con rinuncia ad ogni ornato. Un altro calice, assai simile nella forma, sembra eseguito in porcellana vetrificata di colore bianco latte, con un filo d'oro al piede ed all'orlo della coppa. Sotto quest'ultimo, in fili d'oro emergenti dallo smalto, si legge una scritta greca: parole del Vangelo.

Due segreti tecnici siano rivelati a questo proposito, tanto per il calice ora descritto, quanto per quegli altri che sono riprodotti nella sontuosa pubblicazione, con la quale la editoria svizzera ha voluto onorare l'artista — ed ha anche onorato se stessa. L'oro e l'argento non sono materiali di supporto troppo indicati per sostenere smalti su vasta superficie, senza esporre questi al rischio dell'incrinatura prima e dello sgretolamento poi. L'ineguaglianza del coefficiente di dilatazione della sostanza smaltante da una parte e dei due metalli è poco percepibile nelle piccole superfici, ma nelle maggiori riesce pregiudizievole alla conservazione dell'opera. Inoltre la stessa elasticità e scarsa durezza a loro volta costituiscono elementi negativi.

Il Burch-Korrodi ha superato queste difficoltà servendosi dei procedimenti di smaltatura su vasta superficie in uso presso alcune industrie del ferro. In molti dei calici smaltati per l'intera superficie, egli fa tornire in acciaio « nobile » coppa e piede (in un solo pezzo, se necessario), li smalta e poi vi inserisce una coppa di argento dorato o di oro. L'esigenza liturgica è pienamente rispettata e le possibilità artistiche hanno subito un'espansione inattesa, suscettibile delle più varie esperienze.

Di fronte al « calice bianco » la mente involontariamente corre verso un raffronto con antichi vasi cinesi, nei quali ogni ornato è soppresso e l'occhio rimane incantato, oltrechè dalla preziosità del materiale, dalla purezza della forma esteriore e dalla brillantezza dei colori. Diverse tonalità di smalti sono già state sperimentate dal nostro maestro: l'intenso color indaco, sul tipo «bleu de Sèvres », il rosso sangue — e qui l'analogia con il « sang de boeuf » dei grandi ceramisti cinesi s'impone una volta di più contrapponendo assai spesso alla coppa smaltata il piede di metallo a nudo, ravvivato magari da qualche gemma, abitualmente pezzi di cristallo di rocca, variamente tagliati. Capolavoro, sotto questo aspetto, il calice raffigurante sul fondo « bleu de Sèvres » la scena delle « Nozze di Cana », eseguita nella classica tecnica dello smalto ad alveoli.

Anche se non hanno figurato alla mostra bolognese, meritano di essere ricordati gli interessantissimi ostensori del maestro svizzero, per i quali egli si avventura su cammini del tutto nuovi ed inusitati. Mentre nel passato gli artisti progettavano un'opera d'arte, al centro della quale poggiare l'Ostia consacrata, Burch-Korrodi parte dalla Sacra Particola. Foggia cioè prima la teca e da qui parte per creare la sua nuova opera.

Uno dei suoi tentativi più arditi è quello, nel quale la teca appare fissata al centro di un'asta su un piede semplicissimo. Più in alto, da una sbarra tra-



Sr. Augustina Flüeler: Dalmatica intessuta a mano in seta e lana, per i lavori esposti alla mostra di Bologna.

sversale, scende una striscia di candida stoffa, sulla quale la teca spicca in modo del tutto inconsueto. Eppure è oggetto pienamente liturgico; dirò di più: fin dalla prima volta che ebbi occasione di vedere la nuovissima realizzazione, mi vennero in mente i famosi versi dell'inno di Venanzio Fortunato, il « Vexilla Regis prodeunt », chè in verità si ha la sensazione di un candido vessillo. In un'altra soluzione il drappo finemente increspato forma un velo conico, nell'antichissima forma della tenda o « tabernaculum ».

Senza dubbio più audace appare un altro ostensorio, nel quale una raggiera a raggi corti, sostenente pezzi di cristallo di rocca tagliati a brillanti, è posta attorno alla teca, mentre dal gambo, che la unisce al piede, partono altri raggi non dritti, ma curvati verso l'alto. Queste curve, per giunta, sembrano derivate da funzioni algebriche, ma disposte semmetricamente in due gruppi. Nel punto d'intersecazione dei due gruppi di raggi sono fermati dischi con smalti a rilievo con i simboli dei Quattro Evangelisti.

Si potrà obiettare che questo genere di ostensorio abbia un carattere eccessivamente razionalistico. Fatto sta che ci si trova di fronte ad un'opera altamente suggestiva, consone ai presupposti della massima chiarezza e semplicità, quale si manifesta anche negli altri rami dell'arte dedicata alla liturgia, sopratutto nell'architettura.

A tale proposito è interessante annotare quest'altra constatazione, che a sua volta potrebbe costituire un'importante riprova dell'assoluta validità di questo genere di arte moderna nel campo delle arti minori: come queste opere, insieme ai parati, si accordano perfettamente all'architettura del nostro tempo, così esse riescono ad armonizzarsi con ambienti sacri dell'alto medioevo, particolarmente del romanico e del primo gotico; di epoche cioè, nelle quali la chiarezza del concetto costruttivo era massima aspirazione degli artefici delle varie scuole e non era ancora adombrata da una concettuosità non sempre facile ad esser compresa a primo colpo d'occhio.

Riassumendo quanto finora detto a proposito delle oreficerie liturgiche di Meinard Burch-Korrodi di Zurigo, bisogna riconoscergli il merito — al pari dei suoi maggiori compagni d'arte della Germania e dell'Austria — di avere anche lui infranto l'arido storicismo e di avere a sua volta impostato un concetto del tutto nuovo di quello che potrà essere — ed è già — un'arte orafa liturgica consone allo spirito dei nostri tempi. *Con questo naturalmente si deve ammettere anche che qualche cosa delle opere del maestro zurighese potrà apparire legata eccessivamente allo spirito di una polemica contingente, epperciò, come suole accadere in polemica vivace, enunciata in forma di paradosso.* Nella linea dell'evoluzione dell'arte orafa europea, tuttavia, Meinrad Burch-Korrodi segna una tappa della massima importanza, quale artista profondamente convinto della religiosità della sua missione, virtuoso della tecnica, ma soprattutto geniale creatore di nuove forme scaturite da una mente dai pensieri chiari e precisi.

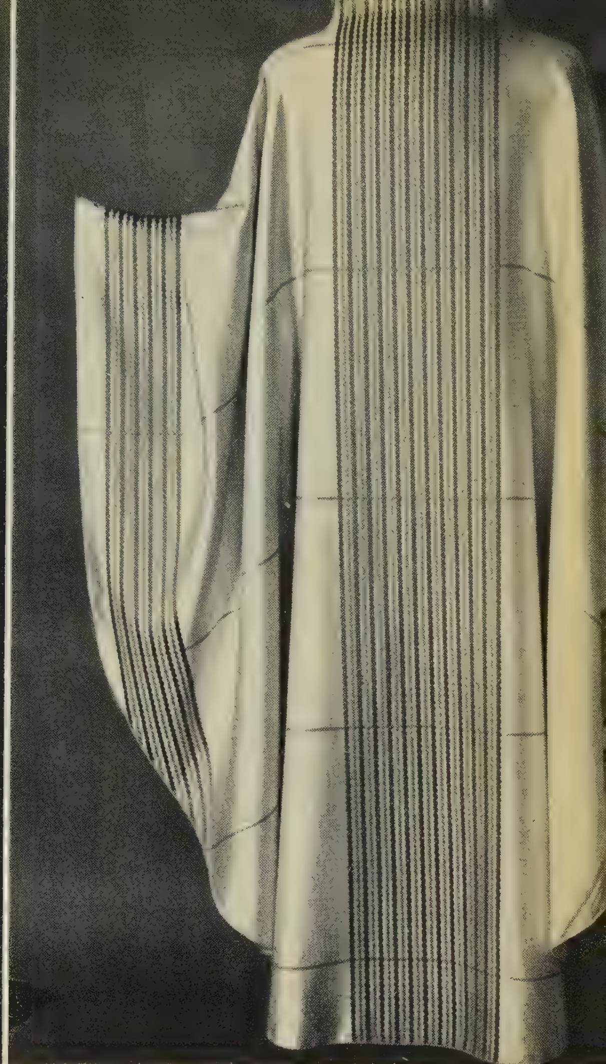
Per causa di una di quelle strane affinità elettive che talvolta si possono riscontrare tra persone di

Sr. Augustina Flüeler capp. Stans. A sinistra: **Cotta e stola sacerdotale.** A destra: **Mantello corale o piviale. Tessuti originali a mano.**









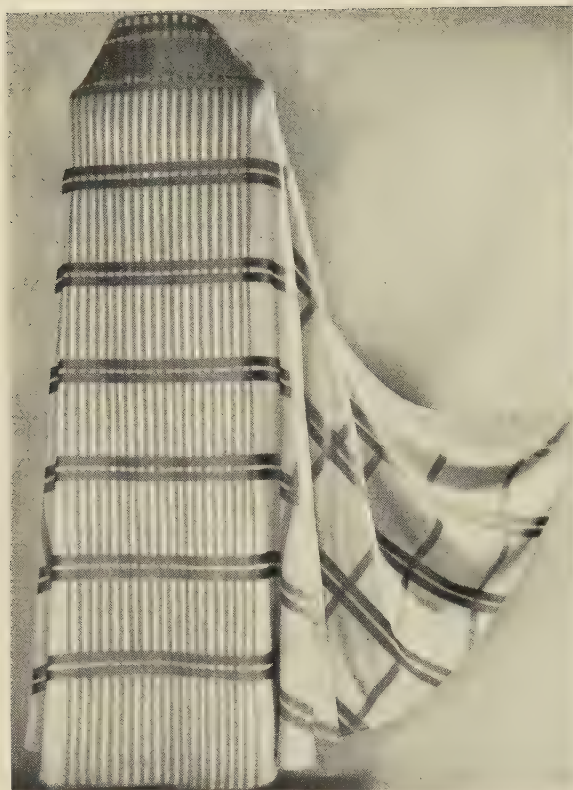
Mostra « Calice e pianeta » alla IV Settimana Nazionale di Liturgia Pastorale, Bologna, settembre 1955. Kunstgewerbeschule, Luzern, Svizzera. Casule. (Foto Laubacher).

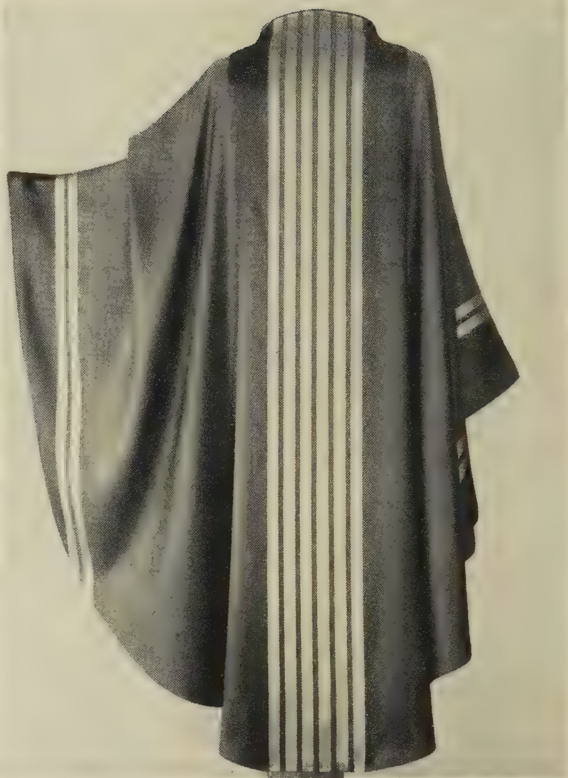
alta cultura, e sopratutto tra artisti, stretti rapporti di amicizia e di collaborazione corrono tra il grande orafo zurighese ed una maestra del parato sacro moderno: Suor M. Augustina Flüeler delle Suore Cappuccine di Santa Clara di Stans. Questa coraggiosa suora ha saputo creare nel piccolo cenobio una vera e propria bottega artigiana, nel miglior senso dei tempi passati, e sotto la sua direzione si tessono le stoffe più preziose, si eseguono i parati liturgici più interessanti che si conoscano oggi in Europa.

Nel vasto movimento di rinnovamento liturgico, nella profonda e critica revisione degli attuali aspetti del cerimoniale e degli accessori, anche il parato sacro è posto al centro di vivace polemica. Non è il caso di rifare qui la storia dell'evoluzione che ha portato sopratutto la pianeta alla sua non bella attuale forma, alla sua irragionevole rigidezza, al suo peso in conseguenza di un malinteso desiderio di arricchimento, sia nella composizione del tessuto sia nell'applicazione di ricami.

Anche nell'ambito dell'abbigliamento liturgico già da lungo tempo è in atto questo processo di ripensamento, di ricollegamento alle origini, senza cadere anche qui - ed il pericolo appare particolarmente insidioso nel vieto storicismo. Ci si ricorda, ancora una volta, in questo movimento destinato alla graduale riforma anche dell'abbigliamento sacro, degli insegnamenti del passato, non solo attraverso i rarissimi esemplari quasi miracolosamente salvati ma anche attraverso le abbondanti testimonianze iconografiche. Ci si ricorda ancora che si tratta sopratutto di « abiti »; abiti solenni, di materia degna e preziosa, d'accordo, ma pur sempre abiti. E mentre nella vita profana ci si preoccupa che un capo di vestiario, oltre ad una determinata qualità del tessuto, risponda anche ai requisiti di una determinata linea estetica e, specie in quello femminile, a quel complesso di fattori che determinano il cosidetto « chic » e l'« eleganza », per un malinteso rigorismo — di data piuttosto recente — tutto questo non deve accadere per il parato liturgico.

Uno sguardo ai moltissimi monumenti figurati conservati, ma sopratutto un raffronto con i parati sacri ancora in uso presso le chiese orientali, — in particolare nei riti bizantino ed armeno, — dimostra invece come anche questi elementi non siano affatto in contrasto con la dignità del sacerdote e la solen-





Mostra del Calice e della Pianeta. Bologna, settembre 1955. Un piviale (a sinistra) **ed una Pianeta** (a destra) **della Kunstgewerbeschule di Lucerna.** (Foto Laubacher).

nità del rito: ampie pianete, ricchi piviali e tonacelle, sono ricavati da tessuti non eccessivamente rigidi e non appesantiti da troppi ricami, magari a rilievo; cadono in un gioco di ampie pieghe che mettono in risalto la bellezza e la preziosità dei tessuti particolari. Ogni gesto del celebrante è accompagnato da un movimentato gioco di questi abbigliamenti che conferisce maggior dignità, financhè maestà, al sacerdote.

Proprio a ciò tende tutto il movimento di rinnovamento liturgico e pertanto rimane incomprensibile l'atteggiamento di una buona parte del clero, ed anche di taluni ordinari. La necessità per la liturgia è sentita — per il parato sacro che in essa ha parte così preminente è finanche negata; contraddizione dalla quale occorre uscire, ove non si voglia ulteriormente mortificare un ramo dell'arte sacra che dovrebbe pur essere tra i primi e più interessati. Questo vale, purtroppo, quasi soltanto per l'Italia; perchè all'estero queste cose sono ora di dominio generale, accettate dagli ordinari, dal clero, dal popolo. Che per amor di polemica anche il parato sacro venga talvolta foggiato ed ornato in forme estremiste, è comprensibile e nemmeno condannabile — la polemica che ne nascerà in ogni caso sarà utile e valida.

Lo stesso dicasi per i colori liturgici. La tradizione li ha stabiliti e la legislazione li ha sanciti, ma non in tonalità assolute; anche sotto questo aspetto l'estero segna già nuove vie ed imposta le tinte dei parati su semitoni, su sfumature attenuate, ravvivate, eventualmente, da pochi ricami a disegno chiaro, semplice, con simboli ridotti all'essenziale.

I parati sacri così ottenuti, soprattutto nel Convento di Santa Clara e sotto la direzione di S. M. Augustina, s'impongono per la loro particolare solenne ed austera bellezza. I tessuti appositamente realizzati, i più diversi tagli studiati con il criterio più sopra esposto di una cauta ricerca di una nuova — o se si preferisce: antichissima — eleganza e signorilità, l'adornamento tendente piuttosto all'accentuazione degli elementi predetti, anzichè ad essere fine a se stesso, tutto appare frutto di una matura riflessione e profonda meditazione.

Quanto già è stato detto a proposito dell'oreficeria liturgica contemporanea: cioè la sua perfetta ambientazione anche in ambienti romanici e gotici, vale, ed in misura anche più ampia, per il parato rinnovato nelle forme, nei colori e nello spirito sopratutto. Anche in questo caso il periodo degli stili storici è tramontato per sempre e nessuno gli piangerà una lagrima. Se storia ve n'è da studiare, questa serve per conoscere le esperienze del passato, per ricercare quanto di esse abbia una validità perenne tale da giustificarne il ripensamento e la conseguente ri-creazione.

L'imagine è, purtroppo, in questo caso di un aiuto relativo. Il metallo ha la sua forma ben determinata, che la luce potrà mettere più o meno bene in risalto, ma la stoffa deve essere palpata, toccata, deve essere

indossata, mossa, per rendere tutte le sue caratteristiche; è un'esperienza di tutti i giorni. Maggiormente questo deve avvenire per il parato liturgico. E' sintomatico il fatto che questo avvenga non soltanto entro le mura dei cenobi — ed in molti cenobi d'Europa già da tempo si opera in questo senso — ma anche nelle scuole di arte applicata e decorativa. Cioè anche il laicato cattolico ha compreso queste impellenti ed urgenti necessità di un rinnovo.

Di fatti si è presentata alla competizione internazionale « Calice e Pianeta » anche la « Kunstgewerbeschule » (Scuola di artigianato artistico) della città di Lucerna, sotto la direzione della signora Erna Schillig.

Sono pianete e piviali eseguiti con quei medesimi criteri che seguono le Suore Cappuccine di Stans e che sono ormai diffusi all'estero: ritorno alle forme più ricche e solenni del parato sacro riportato alla sua funzione essenziale di veste; semplificazione degli ornati, affidati praticamente ai disegni delle stoffe tessute a mano; rinuncia al superfluo. Anche in questo caso sono stati raggiunti effetti straordinari per la bellezza d'insieme e per la chiarezza del significato.

Si noti, di passaggio, come accanto alla seta, all'estero si ricorra volontieri anche alla lana più fine. Non solo nei paesi di lingua germanica, ma anche in Belgio e forse altrove ancora. Il risultato è ancora quello di una ricca caduta del panno, del gioco di ampie pieghe ed ancora di notevole durata, a condizione che si sappiano prendere gli accorgimenti adeguati alla relativa conservazione.

Da quanto è dato sapere a proposito di altre scuole d'artigianato della Svizzera, ovunque insegnanti ed allievi sono indistintamente su questa nuova via. Tanto che difficilmente si troverà qualcuno disposto ad eseguire ancora qualche parato sacro secondo le ormai viete tradizioni dello storicismo. Ciò che amareggia maggiormente, è la constatazione che la nostra Italia oggi non occupa un posto in Europa che sia di qualche apprezzabile importanza sotto questo particolare aspetto. Il raffronto, a Bologna, è stato veramente penoso per tutti coloro che hanno a cuore tali problemi.

Ma qui il discorso dovrebbe essere tutt'un altro...

Osserviamo intanto attentamente quanto all'estero si sta facendo, ma cerchiamo anche di non rimanere irrimediabilmente confinati in fondo alla classifica generale. Il nostro clero si convinca che il lampasso d'argento, il broccatone, il pesantissimo ricamo dei secoli scorsi, tutti hanno ormai chiuso il loro tempo. La povertà stessa dei più recenti lavori, visti a Bologna, dimostra con inequivocabile evidenza il totale esaurimento di tutto il linguagigo formale e stilistico dello storicismo; un vero e proprio stato anemico dell'inventiva che ha consunto fino all'inconsistenza il tradizionalismo. E fosse il fenomeno legato soltanto all'arte del parato italiano!...

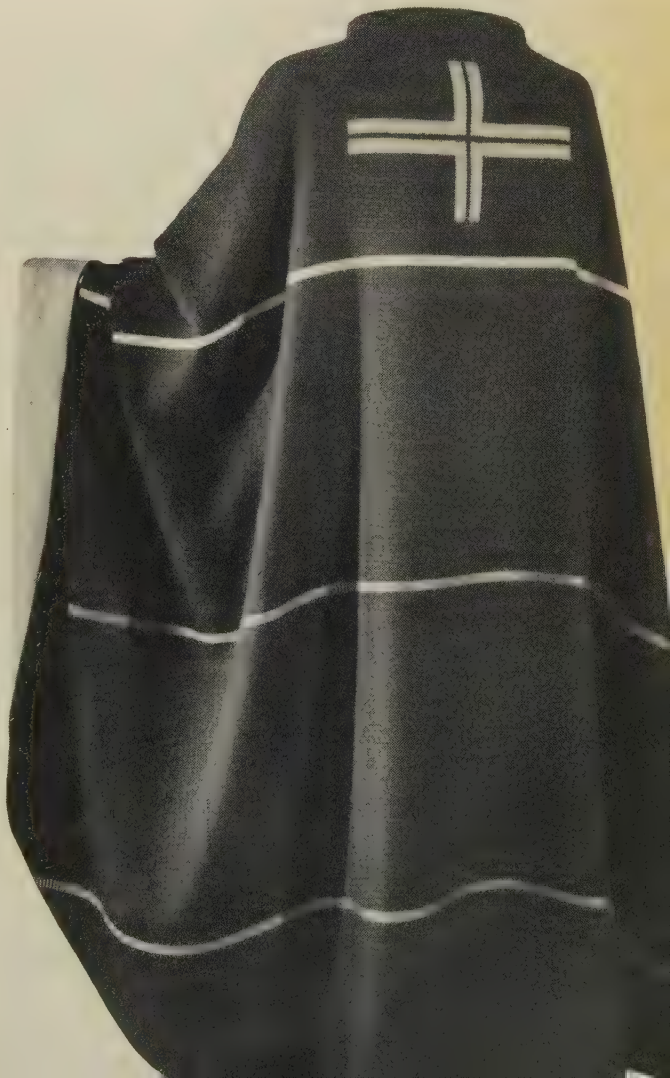
A. Lipinsky

L'articolo qui pubblicato, a titolo di cronaca, del Prof. Lipinsky, non ci trova in tutto consenzienti se non in sede di valutazione estetica di buona parte delle opere di cui egli parla.

A suo tempo, pur affermando ugualmente alcuni esatti princìpi qui ripetuti, abbiamo affrontato, a proposito del parato sacro soprattutto, il problema della sacralità intrinseca dell'oggetto, giungendo a conclusioni assai diverse (1).

Quanto al confronto Italia ed estero impostato dall'articolista, prendiamo atto della profonda diversità di atteggiamenti, ed anche di una prudente lentezza del movimento di "riforma" (non dico di rinascita) liturgica in Italia: ma ciò sottolinea, a parer nostro, anche la particolare funzione equilibratrice che questa nazione ha in seno alla cristianità oggi. Ove però equilibrio non vuole dire compromesso, ma sintesi, continuità, tra passato e presente, tra presente e futuro.

(1) Cfr. Arte Cristiana 1952 pag. 37.



Mostra « Calice e pianeta » alla IV Settimana Nazionale di Liturgia Pastorale promossa dal Centro di Azione Liturgica a Bologna nel settembre 1955. Una pianeta esposta dalla Kunstgewerbeschule di Lucerna (Svizzera) (Foto Laubacher).

VERSO UN MIMO LITURGICO?

Dal monastero di Santa Chiara di Stans ci giunge una lussuosa raccolta di stupende foto da cui abbiamo tolte le illustrazioni qui inserite; si tratta nell'intenzione dell'autrice di presentare un taglio davvero assai elegante di « Casula Romana » e di altre creazioni originali di paramenti liturgici, ma a noi pare che il lavoro di Suor Augustina Flüeler contenga e significhi qualcosa di più di un semplice studio di sartoria religiosa, ed è questa supposizione che ci fa portare il discorso su un argomento apparentemente estraneo a quello dei paramenti di Chiesa.

Altra volta avevamo rilevato l'estrema finezza ed eleganza delle creazioni di questa ardita suora svizzera, ma non avevamo mancato nel contempo di fare delle riserve sul significato liturgico e sacro di quei paramenti sacerdotali, così come ora sentiamo di doverne fare altre circa l'opportunità di forme usate in antico ma tuttavia vagliate dal tempo, anche se in parte a torto.

Ma la presentazione che ne facciamo ora pare mettere in rilievo un aspetto del problema che torna a tutto favore della Francescana di Stans e cioè l'aver ricordato una buona volta che il gestire liturgico deve avere tutta l'eleganza dignitosa di un mimo d'arte. Non è vero che le prescrizioni rubricali talora così minute, dettagliate, pedanti, hanno tutta la fisionomia di vere e proprie note di regia... liturgica?

Come in tutti i suoi particolari aspetti, anche qui la liturgia è da ritenersi una sinfonia d'arte ove nulla è lasciato al caso, all'improvvisazione, all'arbitrio di attori dilettanti ed inesperti, ma ogni cosa, con la esperienza estetica di secoli in cui il senso del bello era in tutti profondo e attivo, è curata con l'esattezza l'amore paziente di un attore di professione, di un regista esperto e consumato.

Così noi possiamo comprendere come accanto alle rubriche riguardanti la validità della materia dei sacramenti se ne trovino altre destinate a regolare la posizione delle mani, l'inclinazione del capo, l'orientamento dello sguardo del celebrante nei vari momenti del sacro rito.

Purtroppo bisogna riconoscere che questo valore mimico del gestire sacerdotale nella liturgia di tutti i giorni è spesso completamente ignorato, misconosciuto, trascurato. Il modo di indossare e vestire gli abiti liturgici, di incedere processionalmente sia del clero che dei fedeli anche devoti è talmente privo di ogni eleganza da rivelare in modo talora tristemente comico la totale improvvisazione delle cerimonie, l'incomprensione della logicità delle prescrizioni rubricali e l'assenza di una minima formazione estetica.

Nei casi migliori di tutta questa regia d'arte liturgica, non resta che una rigida osservanza formale delle prescrizioni rubricali, ma come se fossero leggi militari, oppure cervellotiche invenzioni di cerimonieri o addirittura annettendo ad esse un valore quasi magico o inconsciamente superstizioso, così che bastasse comunque osservarle per raggiungere l'effetto sperato dal legislatore, o annettendovi semplicemente il valore di una meritoria, ma cieca obbedienza.

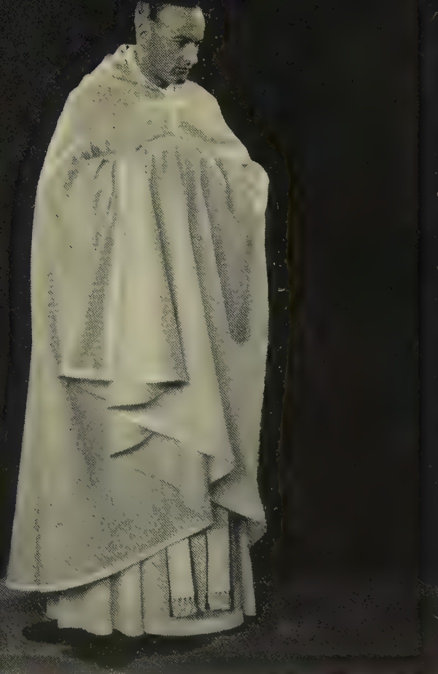
Riteniamo che tale non sia lo scopo del cerimoniale liturgico. Al contrario, poichè la liturgia è pure una grande opera d'arte, in cui sacerdote, ministri, fedeli sono tutti interpreti, attori, più o meno principali, il loro atteggiamento esteriore ha il preciso scopo di esprimere, di significare la realtà del dramma che non solo viene rappresentato ma addirittura rinnovato. In sostanza mentre tutti sono reali protagonisti del dramma, sono anche interpreti della sua esteriore manifestazione, la quale sarà tanto più psicologicamente efficace quanto più artisticamente e finemente realizzata.

Nè si pensi che si voglia con questo portare della teatralità profana nel rito sacro! In un altro scritto di questo fascicolo giustamente, a nostro avviso, l'amico professor Lipinsky, si lamenta di un malinteso rigorismo che nella liturgia condanna anche ciò che è « elegante » e « chic ». Esistono in verità delle prescrizioni che proibiscono teatralità profane nell'ambiente sacro, ma occorre ben specificare che non tutto quanto fa la sua comparsa in teatro sia teatrale e profano in quel senso: forse che dobbiamo arrivare a condannare il buon gusto, la buona musica, la sincronia indovinata, il comportamento dignitoso del pubblico, solo perchè tutto ciò esiste nel teatro profano? O non è piuttosto vero che tutte queste cose prima di essere nel nostro teatro, lo furono nella liturgia?

L'essenza del teatro sta nel fatto che esso è semplicemente una rappresentazione della realtà, cioè una finzione di essa mentre la liturgia è essa stessa il dramma, in quanto « segno » sensibile ed efficace di esso; introdurre in essa elementi legati al valore fittizio del teatro: questo sì sarebbe fare del profano in chiesa, e sarebbe certamente riprovevole.

Detto questo, veniamo allo studio costumistico e mimico di Suor Augustina Flüeler. Non sapremmo dire se, quando essa ha concepito queste pose, si sia o no proposta di arricchire di un fascino d'arte il gestire liturgico del sacerdote; sta di fatto che vi è riuscita!

Ma qui sorge spontanea una domanda: queste pose, sono pensate come illustrazione e commento esplicativo dei momenti liturgici, secondo le vigenti rubriche, o sono uno studio personale arbitrario, orientato alla



1



2



3

1 **Il calice per la Messa è preparato sull'altare, e il Sacerdote vi accede con la casula chiusa, le mani incrociate sotto la veste.**
Il calice potrebbe essere preparato già prima sull'altare, se però le rubriche non prescrivessero ordinariamente il contrario.

2 **Il segno di Croce vien fatto con la mano coperta.**
Il velare le mani non sarebbe una novità nella Liturgia. Come rileva il Can. Pietro Borella **« un uso già anteriore al cristianesimo voleva che, presentando qualche cosa a persone d'autorità, o ricevendo da esse qualche cosa, lo si facesse colle mani, non già nude, ma velate... Questo principio di rispetto e di educazione fu adottato naturalmente anche dal culto cristiano, nel quale vi era un motivo di più, quello della santità dei vari oggetti (libri, paramenti, vasi sacri, SS. Eucaristia, ecc.) che sconsigliava di prenderli con le mani nude. Da questo principio ha origine il velo omerale, col quale il funzionante prende il SS. Sacramento, il suddiacono calice e patena ».**
Questi i soli casi nei quali l'attuale liturgia prescrive di velare le mani. Non vi è nè vi è mai stato alcun momento liturgico nel quale il celebrante debba o possa fare il segno della Croce con le mani velate. Se si volesse auspicare una maggior ampiezza nell'uso di velare le mani nelle azioni liturgiche, lo si potrebbe nell'ambito di un ripristino di antichi riti e non nel desiderio di un arricchimento delle pieghe della veste. In quanto al segno di Croce, professione esterna della fede, pensiamo che il farlo a mani scoperte sia più consono al suo significato.
Cfr. « Arte Cristiana », Luglio 1941, pag. 97 e segg.

3 **Salita all'altare. La casula viene raccolta con ambo le mani.**

4 **La casula viene gettata sulla spalla destra: la mano sinistra tiene la casula raccolta sul petto; la mano destra prende in avanti la veste e la rimbocca sopra la spalla.**
La cura del Sacerdote, più che all'azione liturgica, pare debba essere rivolta al panneggio della veste.

4



creazione di una specie di nuovo cerimoniale liturgico? In ambo i casi il valore artistico di questo studio rimane quello che gli abbiamo già riconosciuto, ma ne muta assai il valore pratico.

In particolare due sono gli interrogativi che sorgono a proposito di questa casula che in queste foto, forse a sottolinearne l'eleganza del panneggio, viene presentata assolutamente priva di ogni segno distintivo.

E' cosa opportuna e indovinata un ritorno completo al taglio antico, dal momento che nel corso dei secoli fu abbandonato? o non è meglio, tenuta presente l'esperienza del passato, fermarsi ad una forma che possa insieme conciliare una maggiore praticità, una più facile indossatura anche a persone non troppo portate alla ricercatezza e alla precisione, insieme ad una sufficiente ricchezza ed eleganza e soprattutto ad una sincera rispondenza alle elementari esigenze di una veste? Perchè realmente queste foto confermano l'impressione che la casula intera sia un abito un po' difficile da vestire con sufficiente proprietà ed esige un gusto non comune del drappeggio; gusto certamente desiderabile ma forse poco possibile in tutti. Vorremmo dire anzi qualcosa di più: non pare che le pose di questo mimo liturgico siano studiate proprio per mettere in evidenza i pregi del drappeggio fluente di questo magnifico tessuto, con inequivocabile inversione di valori, in modo cioè che anzichè essere il vestito a servire al gesto, all'azione, è questa che serve al vestito? Non è forse giusto riconoscere che in questo prevalere dell'apparenza sulla realtà si ritrova un'altra usurpazione della tecnica teatrale sulla rigida e sobria regia liturgica?

Inoltre, ed ecco il secondo interrogativo che suscita lo studio di Suor Flüeler, è giusto concepire oggi il parato sacro con le stesse forme, gli stessi generici motivi ornamentali con cui esso era usato nel vivere civile, prima cioè che fosse adottato e divenisse esclusivamente abito religioso? Poichè ci insegna la storia che nelle epoche passate e ben presto la veste liturgica venne decorata con elementi particolarmente e univocamente atti ad esprimere la sua destinazione sacra e la conseguente avulsione dagli usi profani. E' pur vero che la ricerca di questa decorazione è stata l'origine della decadenza formale della veste sacerdotale che venne poco alla volta ad assumere più l'aspetto di un pezzo d'arte, di un supporto di ricche decorazioni, che quello di una veste vera e propria. Tuttavia si può anche dire al contrario che l'incapacità della antica casula di ricevere una decorazione comunque simbolica, anche se sobria, sia stata la causa della sua lenta trasformazione.

Ci pare di aver così risposto anche all'amico Prof. Bartoli che nella recensione di un numero di ART D'EGLISE ci pregava di esprimere il nostro parere sulla casula classica. Riteniamo in sostanza che non sia mai possibile fare in senso completo dei ritorni al passato, come se i secoli intermedi non abbiano nulla da insegnarci, a rischio di cadere in una rinnovata forma di quello storicismo contro cui giustamente si scaglia il prof. Lipinsky.

Resta tuttavia positivo di questa discussione il rilievo da noi fatto sulla necessità di rispettare l'aspetto artistico, mimico e coreografico della liturgia e di provvedere ad una adeguata formazione estetica del clero durante il tirocinio seminaristico, e attraverso di esso ad una preparazione anche del popolo.

V. Vigorelli

La prima di "Mariae Reginae"

Molti anni fa, un pittore che sempre si è dedicato con amore all'arte sacra, pensò di esprimere in quadri la serie delle Litanie Lauretane, trascorrendo la varietà della tavolozza. Il Maestro Bergagna ha fatto così: con una lunga, ma amorosa fatica, ci ha donato i 60 quadri che con il suo stile simbolico e coloristico rappresentano le Litanie.

Opera di grande concezione e di largo respiro pittorico, che avrebbe potuto cadere nel manierismo, evitato invece per mezzo di una profondità sempre nuova di pensiero. I 60 quadri furono riprodotti poi in cartoline; e qui si arrestavano le aspirazioni del momento.

Nell'anno Mariano 1954 venne l'idea di raggruppare le 60 tricromie in un volume a cui si aggiunse il testo biblico che in gran parte è stato l'ispiratore delle pitture stesse. Con un commento ascetico, il volume vide la luce alla fine del 1954 e nel luglio-agosto dello stesso anno, Don Giacomo Bettoli su queste pagine presentava, con chiare note storico-illustrative, l'opera al pubblico.

Non c'era, credo, migliore omaggio alla Madonna che questa rassegna artistica ed ispirata delle Sue grandezze.

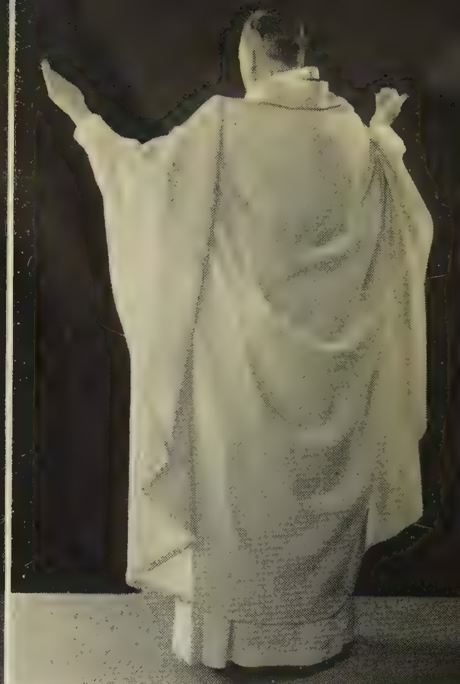
Mentre ne era in corso la pubblicazione, il Maestro D. Maffeis si sentì indotto a dare una forma musicale



1



2



3

1 La casula messa sulla spalla destra dal davanti.
Le rubriche dovrebbero aggiungere che prima di prendere in mano il calice, il Sacerdote deve pensare al drappeggio.

2 Al Canone di fronte.
Con la casula portata a quel modo il Sacerdote non può attendere con tranquillità all'atto liturgico. Anche a guardare la figura si può osservare che non è possibile non preoccuparsi della veste.

3 Dai dietro, al Canone.

4 Alla distribuzione della Comunione, la casula viene di nuovo raccolta sulla spalla destra.
Come precedentemente, la cura più che all'azione, è rivolta alle vesti.

5 All'aspersione la casula viene portata come mantello. Davanti alzata e spinta indietro sopra ambo le spalle. Visione frontale.

6 La stessa posa dal di dietro.

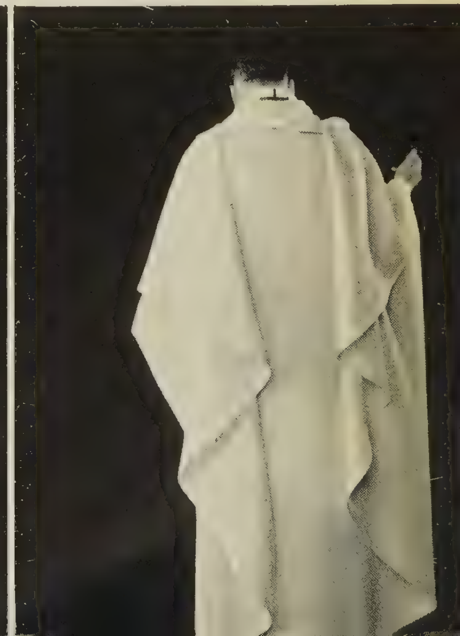
4



5



6



ai sentimenti suscitati dalla visione dei quadri. E ne uscì allora la musica che, attenendosi strettamente ai significati di ciascuna litania, svolgeva i temi dell'incontro di Dio con l'uomo, attraverso Maria.

Quando si ebbero in mano il volume e la musica si pensò di farne uno spettacolo per il pubblico. Non era facile pensare ad un coordinamento delle tre parti (quadri, musica, parole), per non disturbare l'insieme.

Già nel 1952 a Napoli si era fatta una mostra dei quadri delle Litanie (incompleta), poi nel 1953 a Vicenza e finalmente a Roma, all'Antonianum, nel 1954. Ma assai più impegnativo si mostrava il problema di una presentazione scenica della serie dei quadri. Ora però si può presentare al pubblico un lavoro ben riuscito: non dico perfetto, ma che dimostra una capace organizzazione delle sue parti. La poesia del commento biblico con le frasi più belle che glorificano la Madonna, si spiega spontaneamente nel simbolismo e nel colore del quadro, ricco delle sfumature più impensate. La musica sottolinea e interpreta i sentimenti che il cuore prova verso la Mamma del Cielo. Poichè a Lei, a Maria Regina, è dedicata questa Accademia.

Termine indovinato quello di Accademia: scuola, dove si insegna la realtà troppo importante e troppo trascurata della preghiera, fondendo in unità di armonia lo spirito e i sensi. Armonia di colore e di musica che diventa guida esperta e sicura dello spirito, perchè riesce a esprimere i nostri stessi sentimenti. E mentre la musica fa da sfondo, in primo piano si snoda il commento: le frasi della Sacra Scrittura acquistano un valore intensamente vivo di spiegazione e di ammonizione. Ed ogni particolare risalta per la sua aderenza al testo, quasi voce di un coro che celebra la epopea più bella. Ma soprattutto quelle parole fanno parte del colloquio tra Dio e l'uomo, istituito da Dio stesso quando volle avvicinarsi all'uomo per mezzo della Madonna.

Per una bella coincidenza la prima presentazione al pubblico di questa Accademia, avvenne l'8 dicembre scorso, festa dell'Immacolata Concezione, e, quasi a sottolineare la dedica a Maria Regina, fu presentata nel salone parrocchiale dell'Incoronata a Milano. L'Azione Cattolica della Parrocchia volle offrire a Maria Regina e Immacolata la celebrazione delle Sue glorie.

La novità di questo spettacolo non prende le mosse da una tecnica o da un'originalità banale di presentazione, ma dall'interno di essa: non c'è messinscena, perchè ha in se stessa la grandezza che eleva lo spirito. Ed ho sentito molti che esprimevano i loro giudizi da un punto di vista di meraviglia. Com'é possibile restare tutto quel tempo ad ascoltare e a vedere. non un'azione, una coreografia, un mimo, in cui l'occhio si appaga del movimento, del rapporto di questo con la musica, ma un quadro? Ed è bene così: perchè una coreografia, se pur condotta con intelligenza, porterebbe ad un'impostazione visiva di quella che è invece impressione interiore, di meditazione.

Quando per la prima volta ho ascoltato la musica ed ho visto le diapositive sono rimasto colpito: l'Accademia aveva in sè gli elementi dello spettacolo, ma li rifletteva nel cuore, ed ho capito le Litanie. Ho preso il volume che raccoglie i quadri e sfogliandolo, sentivo ancora le melodie che li accompagnano: tanta è l'aderenza dei loro rapporti e, a mano a mano continuavo, sentivo riecheggiare le parole sante che mi schiudevano le bellezze di Maria.

Certo che non mancano i difetti. E' una novità, e appunto per questo non può essere confrontata con tentativi del genere, per poter evitare le eventuali manchevolezze. E questo si può dire: purtroppo! Ci vogliono queste nuove espressioni di religiosità, di meditazione.

L'Accademia difetta forse di organizzazione nelle sue parti: la sua semplicità dà quasi la sensazione di una carenza tecnica. La visione offerta all'Incoronata, ha rivelato il difetto principale: forse è troppo lunga la serie ininterrotta (durata: un'ora e mezza) e finisce per stancare. O meglio, è il rapporto musica e parole che non è ben disposto: abbreviando il commento musicale o ampliando quello scritturale (o tutti e due) e magari drammatizzandolo lievemente, distribuendo a più persone le parti declamate da uno solo, si avrebbe una snellezza e vivacità che realmente difetta. La musica è incisa su dischi e quindi viene a mancare quella comunicativa che in una orchestra è più evidente. Inoltre, per ora, i dischi furono incisi col solo suono dell'organo, il quale, pur possedendo effetti irraggiungibili in una orchestra, riveste un carattere uniforme che nuoce ancora alla sua varietà.

Ora però qualcuno potrebbe chiedere una documentazione del come si svolge l'Accademia. E lo voglio accontentare subito.

I quadri (60 in tutto) sono proiettati per diapositive con un comune diascopio su un telone, mentre il disco accompagna la visione. Essendo i dischi in microsolco, risultano due soli intermezzi, in cui si può spiegare ed annunciare i temi susseguenti, per una maggiore comprensione. Da un altoparlante, la voce guida declama le frasi scritturali che fanno da tema, e l'invocazione litanica di ogni quadro.

Questo è lo svolgimento dell'Accademia.

Ma bisogna fermarsi qui? Direi di no: significherebbe cristallizzarsi in una forma che, potendo essere superata perderebbe la sua novità.

Ma voglio sottolineare la quota già raggiunta, se pensiamo che il tutto è sbocciato spontaneamente dalla prima opera pittorico-illustrativa, tanto più importante, data la limitatezza dei mezzi e l'improvvisazione, su questo campo. Ho detto quota e non mèta: tutti ci auguriamo di vedere superata questa quota presto e in modo sempre più adeguato alle esigenze esterne. E questo superarsi deve significare la novità sempre attuale dell'Accademia, speriamo con mezzi più generosi e soprattutto senza guardare ai risultati effimeri.

Uno solo deve essere il risultato di ogni rappresentazione: che quelli che hanno partecipato all'Accademia, escano con un pensiero nuovo nell'animo e tanto, tanto amore nel cuore.

Nell'amore si contempla la grandezza di Maria.

Fr. Riccardo Buttafava

INDICE 1955

VOCE DI REDAZIONE

ARCHIVIO PER L'ARTE ANTICA

ARCHIVIO DELL'ARTE SACRA MODERNA

LA CHIESA PER L'ARTE SACRA

DISCUSSIONI - PROBLEMI - STUDI

INCONTRI E ANGOLO DEI SEMINARISTI

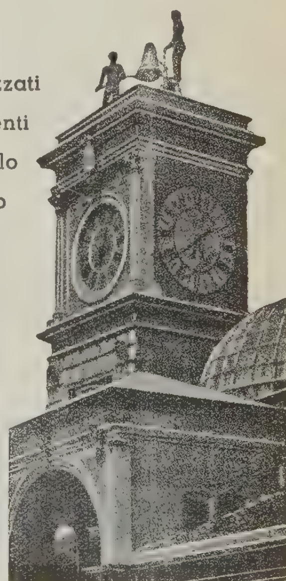
HANNO COLLABORATO E SCRITTO:

A. Lipinsky - Voce della Scuola Beato Angelico - Schaeffer - Banfi - Tea - Rops - Savioli - Fabiani - Colombi - Mischi de Volpi - Muzio - Melzi A. - Pio XII - Vigorelli - Tantardini - Trebbi - Tzadua - Ortolani - Bolocan - Chiaramonti - Mussi - Arlandi - Courthion - Grosche - Hilbert - von Duinkerken - Surgranyes de Franch - Lercaro - Bardet - Marelli - Alce - Melzi M. - Delogu - Bettoli - Buttafava - Perogalli - Bartoli - Vardanega.

Fine del volume dell'anno 1955 - pagine 232 - tavole a colori 4 - fuori testo 6 - illustrazioni 205.

Fuori serie è stato pubblicato il Quaderno di Arte Cristiana: Arredi Sacri tedeschi di pag 58 e 11 illustrazioni in omaggio agli abbonati.





SAN MARTINO su cartone del pittore ANZOLO FUGA eseguita



FONTA
—AR
MILAN